

Gabriella Nádudvari

## DAS JELINEK-DESIGN

### ÜBERLEGUNGEN ZUR TEXTSTRUKTUR DES ROMANS VON ELFRIEDE JELINEK: *DIE AUSGESPERRTEN*

---

#### 1. Zum Jelinek-Design

In den letzten Jahren sind diverse Denkprozesse in Gang gekommen, die versuchen das *Phänomen Jelinek* zu beschreiben. Neben den Gender-Studien geben semiotische, medientheoretische und kulturwissenschaftliche Überlegungen entscheidende Impulse zu innovativen Forschungsansätzen und leisten dem Weg von der Deskription einer ‚Nest-beschmutzerinnen-Existenz‘ zu einer möglichen ‚Text-Design-Theorie‘ Vorschub.

Bislang wurde keine ‚Text-Design-Theorie‘ über Jelineks Texte erarbeitet, die unter Berücksichtigung der Komplexität ihres Schaffens eine monokausale Erklärung liefert. Auf dem Weg dorthin bietet sich an, das ‚Jelinek’sche‘ – nach der zeitgenössischen Sozialtheorie von Niklas Luhmann – als ein System zu beurteilen. Darin beweist das für Jelinek Typische durch anhaltende Generierung von neuen Textkreationen aus sich heraus seinen Selbsterhalt, ohne Teil des Wirtschafts-, Kunst- oder Mediensystems zu sein. Das Jelinek’sche erklärt sich natürlich sowohl kausal, als auch aus seinem sozialen Anspruch.

Auf der Basis von Kreativität und Wissen können bei Jelinek ‚Inventionsstrategien‘<sup>1</sup> aufgezeigt werden, die für die Gestaltung ihrer Texte relevant sind. Die ‚schöpferische Zerstörung‘<sup>2</sup> einerseits, die ‚Evolution‘ als Aufbau von Neuem auf dem Vorhergegangenen andererseits, sind Prozesse, durch die ‚Inventionen‘ zu ‚Innovationen‘ werden. Diese ‚Innovationen‘ wahrzunehmen und zu erkennen und schließlich ihre Wertigkeit zu beurteilen, ist auch die Aufgabe der Jelinek-Forschung.

---

<sup>1</sup> Inventionen umfassen neue Ideen vor der Phase der Vermarktung, die sich – in welchem Medium auch immer – als Entwurf äußern.

<sup>2</sup> Die ‚klassische‘ Theorie der schöpferischen Zerstörung gilt als Kernaussage der Innovations-theorie, die 1911 von dem Volkswirtschaftler Joseph Alois Schumpeter begründet wurde. Schumpeter betrachtete die schöpferische Zerstörung als die Fähigkeit des erfolgreichen Durchsetzens von Innovationen gegen sachliche, soziale und psychische Widerstände. In: Schumpeter, Joseph A.: Kapitalismus, Sozialismus und Demokratie. Tübingen: UTB 1997, S. 138.

Durch den Nobelpreis<sup>3</sup>, der – wie das 1914 auf Initiative von P. Poiret begründete ‚Syndicat de Defense de la Grande Couture Française‘ – quasi der Wahrung der Geschmacksmuster dient, ist Jelinek eine *modische* Autorin geworden: Ihre Texte stellen das sog. Anspruchsvolle dar und fungieren – wie in der Mode die Haute Couture – als *modische* Kunstwerke. Eins ist sicher: Diese Werke sind nicht ‚fertig zum Verdauen‘ (wie in der Mode das Prête-à-porter, d. h. das populäre Zum-Tragen-Fertige-Kleidungsstück/Konfektion). Während wir Jelinek lesen, irren wir durch das Reich einer besonderen, elitären Literatur – jedenfalls in der Weise, dass Jelineks Texte unseren Erwartungen widersprechen, unsere Leser-Routine erproben, Aufgaben stellen und uns im Ungewissen lassen. Mit ihrer schöpferischen Begabung, ihrem hohen Anspruch an sich selbst, mit ihrer langwierigen und mühevollen Werksarbeit erkämpfte sich Jelinek die Anerkennung der Kritiker und bis heute vielleicht auch die der Lesergemeinde. Jelinek wurde zu einer kanonisierten Autorin. Bei Jelinek waren die Literaturhistoriker, die Kritiker maßgebend; sie waren diejenigen, die Jelinek für die Preise nominierten und damit wurden ihre Werke in den Kanon ‚erhoben‘. Anspruchsvolles oder Populäres? Beide gilt es in ihrem jeweiligen Innovationsanspruch zu berücksichtigen.

Und das Innovative des Jelinek’schen Werkes liegt meines Erachtens im mit der Intertextualität (oder mit Genette: Transtextualität) eng zusammenhängenden Intermedialen<sup>4</sup>, dessen Untersuchung genauso *in* ist, wie Jelinek selbst.

Zur Intermedialität hat Yvonne Spielmann in ihrem 1994 erschienenen Buch: *Intermedialität. Das System Peter Greenaway*<sup>5</sup>, einige auch aus unserer Sicht relevante Anhaltspunkte vorgestellt. Intermedialität als Prozess wird als Form einer Differenz im Form-

<sup>3</sup> Zum ersten Mal seit 1996 ging der Nobelpreis wieder an eine Frau. Seit der ersten Preisverleihung 1901 haben erst neun Frauen die renommierteste Auszeichnung der literarischen Welt erhalten. Die Schwedische Akademie der Wissenschaften würdigte mit ihrer Entscheidung in Stockholm „den musikalischen Fluss von Stimmen und Gegenstimmen“ im Werk der Schriftstellerin. Mit „einzigartiger sprachlicher Leidenschaft“ habe sie „die Absurdität und zwingende Macht der sozialen Klischees“ offen gelegt. Ihr Stil schwebte oft „zwischen Prosa und Poesie, Beschwörung und Hymne“. Der Preis wurde am 10. Dezember verliehen, dem Todestag des Stifters Alfred Nobel. ([www.nobelprize.org/](http://www.nobelprize.org/))

<sup>4</sup> Man hört oft sagen: Gleichgültig, wohin man blickt, allorts ist man von neuen Erzählformen bzw. narrativen Medienformaten umgeben. Überall und dauernd wird im Alltag und in den Medien erzählt. Nicht nur in der Literatur: Anderswo wird auch „nur“ erzählt. Die sich daraus ergebende Blickfelderweiterung manifestierte sich in jüngster Zeit in einer zunehmenden Zahl von Studien, die sich mit dem Erzählen in anderen Medien beschäftigen. Überlegungen zur Intertextualität und zur Transformation zwischen Typen von Texten und anderen Medien haben auch die Literaturwissenschaft an den Rand der Intermedialität gebracht. Diese Wechselwirkungen erfordern zu ihrer entsprechenden Analyse ein methodisches Instrumentarium, das immer noch in der Entwicklung begriffen ist.

<sup>5</sup> Ausgehend von der formalistischen Position Hansen-Löves besteht Spielmann auf der Intermedialität als formales Verfahren, das Medienprozesse als Transformationsprozesse zwischen künstlerisch und technisch generierten Formen zur Geltung bringt, indem es sie in symbolischen Formen (in Bildern zwischen Bildern) sichtbar werden lässt. Vgl.: Spielmann, Yvonne: *Intermedialität: Das System Peter Greenaway*. München: Fink 1998, S. 20.

wandel aktualisiert. Der intermedialen Analyse muss es also um mediale Formen gehen, die die Differenz zu Formen in anderen Medien kenntlich machen und reflektieren. Spielmann, die davon ausgeht, dass Intermedialität als eine Verschmelzung (quasi Montage) definiert ist, deren Vorkommen die Trennung der Medien voraussetzt<sup>6</sup>, zieht mit ihrem ‚Theorie-Design‘ eine Grenze zu Ansätzen, die dem Programm der wechselseitigen Erhellung der Künste verpflichtet bleiben.

Spielmann führt in ihrer Argumentation verschiedene Theoriekonzepte (Formalismus, Intertextualität, Experimentalfilmtheorie sowie neoformalistische Filmanalyse) zusammen, schränkt ihre Theorie der Intermedialität aber ausdrücklich auf den Bereich der Bildmedien und Medienbilder ein.<sup>7</sup> Es ist spannend zu überprüfen, ob sich Spielmanns Modell auch in einem Wortmedium als brauchbar erweist. Meine Hypothese ist es, dass Jelineks Texte (einschließlich auch ihre in der Forschung weniger vertretenen Gedichte) mit ihren Montage-Artikulationen als intermediale Erscheinungsformen darstellen. Die wesentlichen Pole der Spannungsdramaturgie bilden bei Jelinek die Konstellationen von Musik und Sprache sowie Visualität und Sprache.

Jelinek schreibt mit einer besonderen Methode, verwendet Alliterationen, Permutationen, Lautübertragungen, Metathesen und Vertauschungen, damit die Sprache selbst anfängt, zu sprechen. Die Sprache ist die Hauptakteurin ihrer Texte. Durch all das werden ihre Texte alles zugleich: Zumutung und Sprachspiel, obszön und poetisch, platt und hochintelligent. Die von der Autorin benutzte Sprache ist keine ‚normale‘ Sprache. Wir können sie auch als eine Art Künstlersprache bezeichnen, doch nennen wir sie lieber Montagetechnik oder Sprachkomposition. Jelinek erklärt dies wie folgt:

[...] kommt von irgendwoher ein Satz, den ich brauchen kann, und dann reißt mich dieser Satz wieder voran, und schon geht es wieder weiter. Die Sprache ist wie ein Hund, sage ich oft, weil ich immer Hunde gehabt habe, ein Hund, der einen an der Leine hinter sich herzerzt, und man kann nur mitrennen.<sup>8</sup>

Nicht nur ihre jüdische Herkunft und ihr Vater beeinflussten die sonderbare Art des Entwerfens dieser Sprache, auch ihre musikalischen Studien inspirierten sie zum Experimentieren. Elfriede Jelineks Worte sollen dies unterstützen:

Wie man es von den meisten Schriftstellern sagt: Einerseits habe ich schon als Kind immer nur gelesen und war eine Einzelgängerin, was durch meine Eltern und meine Erziehung sehr gefördert wurde, andererseits habe ich diesen berühmten Bruch zwischen mir und der Welt gespürt, je mehr ich gelesen habe. Das geschieht schon sehr früh, und dann habe ich offenbar versucht, diesen Bruch durch etwas zu schließen, das mir zugänglich war, und das war nur das Schreiben. Inspiriert wurde ich vor allem in den fünfziger Jahren durch die Wiener Dichtergruppe, die mir gezeigt hat, daß man, was man sagen will, die Sprache selbst sagen lassen muß, die meist aussagekräftiger ist als der bloße Inhalt, den man transportieren will. Meine Ausbildung in Musik und der Komposition

<sup>6</sup> Ebd., S. 20.

<sup>7</sup> Ebd., S. 20.

<sup>8</sup> [www.faz.net/s/Rub1DA1FB848C1E44858CB87A0FE6AD1B68/Doc~EF60BFDDDA048418B914311DC396A5FAA~ATpl~Ecommon~Scontent.html](http://www.faz.net/s/Rub1DA1FB848C1E44858CB87A0FE6AD1B68/Doc~EF60BFDDDA048418B914311DC396A5FAA~ATpl~Ecommon~Scontent.html) [13.03.2007]

hat mich dann zu einer Art musikalischen Sprachverfahrens geführt, bei dem zum Beispiel der Klang der Wörter, mit denen ich spiele, deren eigentliche Bedeutung sozusagen gegen deren Willen preisgeben muß.<sup>9</sup>

Jelinek verwendet im Theater in den Theatertexten wie z. B. *Raststätte oder Sie machens alle* (1994), *Stecken, Stab und Stangl* (1996), *Ein Sportstück* (1998), *Wolken. Heim.* (1988), *er nicht als er* (1998), *Macht. Nichts* (1999), *Das Schweigen* (2000), *Ich liebe Österreich* (2000), *In den Alpen* (2002), *Bambiland* (2003), *Irm sagt: / Margit sagt* (2004) eigentlich immer verschiedene Sprachmelodien und Sprachrhythmen, weil sie mit der Sprache eher kompositorisch umgeht. Die verschiedenen Stimmen – wie bei einem Musikstück – werden ‚enggeführt‘ oder kommen gespiegelt vor.<sup>10</sup> Ihr Werk umfasst auch Romane, Hörspiele, Übersetzungen (etwa von Thomas Pynchon) und Drehbücher (z.B. zu *Malina*, nach dem Roman von Ingeborg Bachmann). Mit Büchern wie *Die Klavierspielerin* (1983) und *Lust* (1989) erregte Jelinek großes Aufsehen im Feuilleton und zunehmend auch in den Massenmedien, die die umstrittene Autorin vorzugsweise als tabubrechende Radikalfeministin in Szene setzen.

Eine Technik, die Elfriede Jelinek in ihrem Roman *Lust* zur sprachlichen Perfektion bringt, ist eine salbungsvolle, rhythmische Sprache, die die kalte Funktionalität des Geschlechtsverkehrs erst recht hervortreten lässt.<sup>11</sup> Immer wieder wird in der Kritik darauf hingewiesen, wie trostlos, abstoßend, grausam, pornographisch, pervers, also widernatürlich ihre Darstellung der Sexualität sei. Man könnte etwas überspitzt behaupten, Jelineks Darstellung der Sexualität sei die Darstellung eines Massakers. Wenn man das Motiv des Massakers so liest, als einen pessimistisch-kritischen Kommentar zum Kampf der Geschlechter in der modernen Gesellschaft – irrt man sich gewaltig. Man sollte nicht vergessen, dass eine Literatur, die Abstoßendes inszeniert, gleichzeitig auch das Scheitern verschiedenartiger Wertsysteme, die Schwäche des Verbots diagnostiziert, Grenzen überschreitet, Tabus verletzt. Genau diese Kompromisslosigkeit, das Spiel mit der Sprache, ist es, die auch den 1980 erschienenen Roman *Die Ausgesperrten* prägt. Diese Sprache besteht hauptsächlich aus Brüchen, aus a priori nicht zusammenpassenden Sprachregistern, in denen das Triviale (Jargon der Jugendlichen) und das Erhabene (nüchterne Beurteilung in soziologischen Begriffen) ständig aufeinanderprallen. „Unter depravierter Sprache ist die Lust am Entstellen, Verdrehen, Zerstückeln, die Lust am Zerschneiden, am Montieren, an der innovierenden Textpraxis zu verstehen.“<sup>12</sup> Der *Ausgesperrten*-Text, der nach den frühen experimentellen Werken und nach dem eher musikalisch komponierten als erzählten Roman *Die Liebhaberinnen* eine narrative

<sup>9</sup> [www.nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/2004/jelinek-interview\\_mail-ge.html](http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2004/jelinek-interview_mail-ge.html) [11.04.2007]

<sup>10</sup> Vgl. Fuchs, Gerhard: „Musik ist ja der allergrößte Un-Sinn“. Zu Elfriede Jelineks musikalischer Verwandtschaft. In: Melzer, Gerhard / Pechmann, Paul: Sprachmusik. Grenzgänge der Literatur. Graz: Sonderzahl Verlag 2003, S. 173–187, hier S. 182.

<sup>11</sup> Vgl. Mayer, Verena / Koberg, Roland: Elfriede Jelinek. Ein Porträt. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2006, S. 34.

<sup>12</sup> Hoffmann, Yasmin: Elfriede Jelinek. Sprach- und Kulturkritik im Erzählwerk. Opladen / Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 1999, S. 158.

Schreibweise aufzeigt, stellt interessante intermediale Konfigurationen bezüglich des medialen Zusammentreffens von Sprache und Visualität sowie – wenngleich nicht so prägnant – von Sprache und Musik dar. Im Folgenden wird der Versuch unternommen, von intertextuellen (oder mit Genette: transtextuellen) Erscheinungen ausgehend, einigen möglichen intermedialen<sup>13</sup> Konfigurationen auf die Spur zu kommen.

## 2. Die Ausgesperrten

Jelinek greift in *Die Ausgesperrten* auf einen authentischen Stoff zurück, nämlich auf einen grausamen Familienmord eines Schülers im Wien der 50er Jahre und macht u. a. das Verhältnis von *fiction* und *non-fiction*, von ästhetischer Mimesis und Realität, zu ihrem Thema.

Der Schauplatz ist also die Großstadt Wien in den fünfziger Jahren. Der Einsatz des Wienerischen unterstützt die Ortsgebundenheit: „Aber Mausl, gemma doch ins Bett, da hammers bequemer.“<sup>14</sup> und „Jetzt trinken wir ein Schluckerl, dann machen wir uns ein gutes Kaffeetscherl [...]“<sup>15</sup> Auf die Mutter wird auf gut Wienerisch mit „Mamsch“<sup>16</sup> Bezug genommen.

Der Plot: Vier junge Leute haben sich zu einer „Elite“-Bande zusammengeschlossen, die ihre sog. antibourgeoise Besonderheit am sinnlosen Zusammenschlagen zufälliger Passanten in Wiener Parks demonstriert. „Anführer ist der achtzehnjährige Abiturient Rainer-Maria, der seine kriminelle Energie mit den unverdauten Brocken einer Existenzialphilosophie, wie sie damals in Mode war, zur Allüre des einsamen Helden aufputzt.“<sup>17</sup> Nietzsches Übermenschtheorie, Camus, Bataille, Sades Philosophie des Verbrechens werden nach freier Wahl zitiert, um die Raubüberfälle mit philosophischer Aura zu verfeinern. Hinter der Phrase von individueller Selbstverwirklichung verbergen sich der Hass und die Angst einer Schicht: das verletzte Gefühl, zu kurz gekommen zu sein, das Rainer Maria Witkowski („Rainer Maria Witkowski heißt nach Rainer Maria Rilke so.“<sup>18</sup>), in seinem kleinbürgerlichen Elternhaus einatmet. Die Philosophie kann den Sozialneid, die Aufsteigermentalität, die Leere der „Elite“-Bande nicht verschleiern.

Da sind die Zwillingsgeschwister Anna (sprachgestört) und Rainer Maria, die beide aus sehr armseligen Familienverhältnissen stammen, sich ihrer Eltern, ihres Milieus

<sup>13</sup> Spielmann betont die Notwendigkeit, intertextuelle und intermediale Verfahren in ihrem Wechselverhältnis zu betrachten. Geht man davon aus, dass sich auch die monomedialen und medienübergreifenden Kontaktbeziehungen im Bereich des Films als intertextuelle Strategien beschreiben lassen, kann der Intermedialitätsbegriff für Verfahren reserviert werden, die auf der medialen Ebene ansetzen und bewusst die Differenz der Medien in den Vordergrund stellen. Vgl. Spielmann 1998, S. 108.

<sup>14</sup> Jelinek, Elfriede: *Die Ausgesperrten*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1989, S. 103.

<sup>15</sup> Ebd., S. 104.

<sup>16</sup> Ebd., S. 204.

<sup>17</sup> Zeller, Michael: Hass auf den Nazi-Vater. In: Bartsch, Kurt / Höfler, Günther (Hg.): *Elfriede Jelinek*. Graz: Verlag Droschl 1985, S. 195.

<sup>18</sup> Jelinek 1989, S. 7.

schämen und ihren Minderwertigkeitskomplex, ihren neurotischen Hass auf „erstens Menschen mit Eigenheimen, Autos und Familie und zweitens alle übrigen Personen“<sup>19</sup> durch angestrenzte Intellektualität zu kompensieren versuchen. Gnüg<sup>20</sup> meint, ihr beengtes Zuhause mit einem kriegsversehrten, einbeinigen Vater, einem ehemaligen SS-Offizier, der seine Machtgelüste nur an der verängstigten Mutter abreagieren kann („Du mußt einen angstvollen Gesichtsausdruck machen. Widerstände zu brechen ist immer besonders geil, auch ich habe im Krieg oft Widerstände gebrochen und zahlreiche Personen rein persönlich liquidiert.“<sup>21</sup> – so der Vater, der seine persönliche Verwirklichung in der Aktfotografie (im Fotografieren seiner Frau) findet), biete idealen Humus für die intellektuellen Omnipotenzfantasien der Zwillinge:

Rainer haßt seine Eltern, fürchtet sie aber auch. Sie haben ihn erzeugt und erhalten ihn jetzt, während er sich mit der Dichtkunst unterhält. Die Furcht gehört zum Haß (Anna, die ein Doktorat in Sachen Haß erwerben könnte), wenn man nichts fürchtete, könnte man sich den Haß sparen, und schale Gleichgültigkeit stellt sich ein. Dann lieber gleich tot. Spießer kennen keinen solchen Haß. Ohne starke Gefühle wären wir Gegenstände oder überhaupt tot, was man früh genug ist. Ich liebe die Kunst in ihren meisten Formen.<sup>22</sup>

Die andern zwei Mitläufer sind Hans und Sophie. Hans entspricht dem elitären Anspruch der beiden Gymnasiasten nicht. Hans interessiert sich nicht für die höhere Philosophie des Verbrechens, sondern für die erbeuteten Brieftaschen, die auch die Zwillinge nicht verachten. Auch Hans schämt sich für sein Zuhause, seine Mutter, die ihn in proletarischem Geist erziehen will, den Hans durch Aufstieg in die besitzende Klasse vergessen möchte. Das Mittel ist gegeben: Sophie, die höhere Tochter aus reichem Haus, die Vierte der „Elite“-Bande, die – ihrerseits „wohlstandverwahrlost“<sup>23</sup> – die Überfälle aus Langeweile mitmacht.

Während sich bei den drei Mitläufern die verbrecherische Karriere in einem begrenzten Nervenkitzel, als Umweg zur Normalität, erschöpft, bleibt sich der Anführer in schrecklicher Konsequenz treu. Als die Bande auseinander fällt, will Rainer „seine narzisstische Position retten, etwas Außergewöhnliches begangen zu haben.“<sup>24</sup> Er bringt seine Eltern und die Schwester auf bestialische Weise um. Jelinek benutzt eine Sprache, die uns inzwischen an die Filmsprache von Tarantino erinnert (hier ist das Zusammenprallen eines Wort-Mediums und eines Bild-Mediums wahrnehmbar):

Jetzt trachtet er, die Leiche des Vaters zu verstecken, damit man sie nicht gleich beim Hereinkommen erspät. Er zerrt das blutropfende Paket Fleisch keuchend in die große Bauerntruhe hinein, aus der er zuvor eine Menge überflüssiges Kramuri entfernen muss, damit die Leiche auch hineingeht. Es ist so wahnsinnig viel Blut vorhanden, daß er die

<sup>19</sup> Ebd., S. 19.

<sup>20</sup> Gnüg, Hiltrud: Zum Schaden den Spott. In: Bartsch / Höfler 1985, S. 198.

<sup>21</sup> Jelinek 1989, S. 16.

<sup>22</sup> Ebd., S. 12.

<sup>23</sup> Ebd., S. 9.

<sup>24</sup> Ebd., S. 263.

anderen Kadaver nicht auch noch zu verstecken mag. Die Nerven versagen ihm den Dienst. Und Rainer versagt an dieser Aufgabe.

Er zieht sich den blutgetränkten Pyjama aus und stellt sich unter die Brause. Dann packt er die Waffen in eine Aktentasche und verläßt so zeitig das Haus, um sich ein Alibi zu verschaffen. Er fährt mit dem PKW zu einem Schulkollegen, um mit ihm für die Matura zu lernen und sich von ihm Geld für Benzin auszuborgen.<sup>25</sup>

Mit der oben skizzierten Konstellation ist das dramatische Szenario der psychologischen Abläufe, der heimlichen Kämpfe, Hoffnungen, Niederlagen gegeben. Rainer will Sophies Liebe unermüdlich mit intellektuellen Argumenten gewinnen; Hans vertraut seiner Männlichkeit, die er bei Anna zuerst ausprobiert, um sie Sophie in Perfektion vorführen zu können. Anna, die wie Rainer Körperlichkeit, Sexualität verachtet, vergisst im Sexualakt mit Hans Intellektualität und erwartet dafür Liebe, die Hans aber Sophie zugedacht hat. Sophies Nonchalance, die der Besitzenden, die das Wünschen verlernt hat, prallt zusammen mit der leidenschaftlichen Interessiertheit der Zukurzgekommenen, der Ausgesperrten, die vor lauter Wünschen realitätsblind geworden sind.

Jelinek entwirft die ‚Biologie des werdenden Spießers‘, aus eigener Betroffenheit als Opfer und als Mittäter. Sie dreht ihren *Film* in einer mittelständischen Wohnküche, die lähmend, lastend ist, und bei aller Sauberkeit einen untergründigen Gestank ausströmt.<sup>26</sup>

### 2.1. Auf dem Weg zu einem Hypertext

„Das Plagiat“, so [...] Giraudoux, „ist die Grundlage aller Literaturen, mit Ausnahme der ersten, und die kennen wir nicht.“<sup>27</sup>

Die Frage, auf welchen Präzedenzfällen der Roman *Die Ausgesperrten* beruht, ist leicht beschreibbar. Der Hypotext des Roman-Hypertextes *Die Ausgesperrten*, der (nämlich der Roman) gleichzeitig auch als Hypotext des Film-Hypertextes *Die Ausgesperrten* fungiert, ist der „Transkription“ einer Vorstellung über Elfriede Jelineks Person und ihr Beziehungsgeflecht im Bewusstsein von Elfriede Jelinek entsprungen (es sei erlaubt, mit einem großzügigen Textbegriff operierend, auch Jelineks Bewusstsein als Text aufzufassen), die neben zahlreichen anderen transtextuellen Bezügen (Sprachflächen-Pastiche etc.) und tatsächlichen Begebenheiten (Familienmord) die narrative Struktur des Romans beeinflusst. Der Hypertext ist fast immer fiktional, eine aus einer anderen Fiktion oder aus der Schilderung einer tatsächlichen Begebenheit abgeleitete Fiktion.<sup>28</sup>

Es ist u. a. zu untersuchen, in welchem Maße dieser Ausgangspunkt den literarischen Text *Die Ausgesperrten* bestimmt. In Genettes eigenen Worten ist die Hypertextualität wie folgt zu definieren:

<sup>25</sup> Ebd., S. 263.

<sup>26</sup> Zeller 1985, 196f.

<sup>27</sup> Giraudoux, Jean: Siegfried – Stück in vier Akten. In: Ders.: Dramen. Frankfurt am Main: Fischer 1961, S. 21.

<sup>28</sup> Vgl. Genette, Gérard: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993, S. 530.

Jedes Objekt läßt sich verwandeln, jede Ausdrucksweise nachahmen, es gibt also naturgemäß keine Kunst, die sich diesen zwei Ableitungsweisen entzieht, die in der Literatur die Hypertextualität definieren, viel allgemeiner, die Praktiken der Kunst aus Kunst oder hyperästhetischen Praktiken.<sup>29</sup>

Der Hypertext fordert den Leser zu einer relationalen Lektüre auf, deren Reiz, so pervers er auch sein mag, recht gut in dem einst von Philippe Lejeune erfundenen Adjektiv zum Ausdruck kommt: *palimpsestuöse Lektüre*. Oder, um von einer Perversion zur anderen überzugehen: Liebt man die Texte wirklich, so muss man von Zeit zu Zeit den Wunsch verspüren, (mindestens) zwei gleichzeitig zu lieben.<sup>30</sup> Wenn man Jelineks Texte liebt, liebt man in der Tat sehr viele Texte. Wenn man *Die Ausgesperrten* liebt, liebt man *Die Besessenen*, *Die Eingeschlossenen* von Camus, *Zeit der Reife* von Sartre, *Die Massenpsychologie des Faschismus* von Wilhelm Reich, um nur die prägnantesten transtextuellen Bezüge zu erwähnen.

Auch Marlies Janz weist darauf hin, dass

[d]as für Jelineks Schreibweise von den Anfängen bis in die neunziger Jahre in unterschiedlichster Weise konstitutive sprachliche Verfahren der mythendestruierenden und ideologiezertrümmernden Umkehrung vorgegebener Muster sowie das damit verbundene Vexierspiel von realitäts- und sprachbezogener Sprache (von Objektsprache und Metaprase im Sinne von R. Barthes) [...]

eine fundamentale Transtextualität aller ihrer Texte produziert.<sup>31</sup> Sie verlangen nach einer Lektüre, die (mit Genette's Instrumentarium) die jeweilige Para-, Meta-, Archi-, Inter- oder Hypertextualität realisiert.

Bei der Darstellung der transtextuellen Bezüge stütze ich mich auf die Ergebnisse von Marlies Janz, die behauptet: „*Die Ausgesperrten* (1980), der nach den frühen experimentellen Werken und nach dem eher musikalisch komponierten als erzählten Roman *Die Liebhaberinnen* (1975) stärker auf eine narrative Schreibweise zuzusteuern scheint [...]“<sup>32</sup>, zeigt prägnante Bezüge zu literarischen Werken anderer Autoren.

Außer der Bezugnahme auf ganz bestimmte und identifizierbare Texte scheint in *Die Ausgesperrten* auch eine Gattungs-Intertextualität vorzuliegen. Hatte Jelinek in ihrem Roman *Die Liebhaberinnen* von 1975 Strukturen und Themen des Trivialromans nachgeahmt und parodiert, so korrespondiert mit dem Roman *Die Ausgesperrten* ein anderes Gattungsmuster: der Entwicklungs- und Bildungsroman. In Jelineks Text entwickeln sich die Figuren nicht (obwohl sie eine Psyche haben), sie machen keinen Lernprozess durch (wie Goethes Wilhelm Meister), sondern sie lehnen sich mit Überfällen, Diebstahl und Bombenlegen ebenso auffällig wie ohnmächtig gegen ihre soziale Determination auf. Sie alle wollen die ihnen gesetzten Grenzen überschreiten, wollen

<sup>29</sup> Ebd., S. 514.

<sup>30</sup> Ebd., S. 533f.

<sup>31</sup> Janz, Marlies: Mythendestruktion und Wissen. In: Text + Kritik: Elfriede Jelinek. München: edition text + kritik GmbH 1993, S. 38.

<sup>32</sup> Ebd., S. 38.



nicht in ihrer Schicht oder Klasse verhaftet bleiben, und werden doch alle von der jeweiligen Klasse, die sie repräsentieren, eingeholt.<sup>33</sup> Sophie Pachhofen („vormals von Pachhofen“<sup>34</sup>, unterwirft sich am Ende dem Arbeiter Hans Sepp (der wie sie selbst einen Musil'schen Namen trägt).

Der kleinbürgerliche Zwilling Rainer (wie Rilke) und Anna Witkowski, wird am Ende von Sophie, als Vertreterin der herrschenden Klasse, ohne dass Sie dabei in Aktion treten müsste, sozial vernichtet. Das von Anna erhoffte USA-Stipendium wird Sophie angeboten, weil man nach der Herkunft geht – dies vernichtet Anna. Rainer sinkt aus Scham über seine Familie und seinen Vater in sich zusammen „wie ein totaussehendes Menschenpaket“<sup>35</sup>. „Erst im Mord an seiner Familie scheint sich Rainer von ihr lösen zu können, doch in eben diesem erweiterten Selbstmord – „Jetzt wissen Sie alles und können daher über mich verfügen“ (266), sagt er am Schluss – bleibt er seiner Familie verhaftet: Er nimmt sie in seinen Untergang mit.“<sup>36</sup>

Jelinek selbst hat die Geschichte von Rainer Witkowski als „Tragödie des intellektuellen Kleinbürgers“<sup>37</sup> bezeichnet, der immer nur hinter der herrschenden Klasse herlaufe und daran zugrunde gehe. In der Tat lernt Rainer nichts. In seiner Unfähigkeit zum sozialen Lernen ist Rainer kein scheiterndes Individuum des Bildungsromans, sondern Repräsentant des Kleinbürgertums.

Sein vermeintlicher Individualismus – seine Selbstimagination als ‚Genie‘ (14) als ‚Führer‘ (129) reproduziert nur die Anfälligkeit des Bürgertums für den Faschismus, den Vater Witkowski, früher SS-Offizier und aktiv auch in Auschwitz, seit Kriegsende in seiner Familie, an Frau und Kindern, praktiziert.<sup>38</sup>

Nicht um Bildung geht es diesen Jugendlichen, sondern um Herrschaftswissen und sozialen Aufstieg um jeden Preis (wie im späteren Text: *Die Klavierspielerin*. Anm. – G. N.). Insofern sind die Ausgesperrten eine böse Parodie auf den bürgerlichen Bildungsroman mit seiner Utopie der freien Entfaltung des Individuums bei gleichzeitiger Integration in die Gesellschaft.<sup>39</sup>

Die Jugendlichen wenden sich in ihrem Pseudo-Individualismus, der nur die Rechtfertigung für den unbedingten Willen zum sozialen Aufstieg und zur Teilhabe am Wirtschaftswunder ist, gegen eine demokratische Gesellschaft; sie wollen nicht Gleichheit, sondern aus der Masse herausragen. Der Roman demonstriert an seinen Figuren falsche Begriffe vom Individuum und von Gesellschaft – seine Figuren bleiben in Ideologien ihrer Klasse, ihres Geschlechts und der jeweils favorisierten Medien (Literatur, Film, Zeitschrift, Musik) befangen, bleiben unmündig und unfähig zur Selbstbestimmung.

<sup>33</sup> Ebd., S. 38.

<sup>34</sup> Jelinek 1989, S. 7.

<sup>35</sup> Ebd., S. 248.

<sup>36</sup> Janz 1993, S. 39.

<sup>37</sup> Zit. nach Janz, ebd., S. 39.

<sup>38</sup> Ebd., S. 39.

<sup>39</sup> Ebd., S. 41.

Man könnte fast sagen: Die Aufklärungszeit dauert immer noch an... Die Aufklärung wäre ja nach Kant der Ausgang des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit.

In der Darstellung des Kleinbürgertums folgt der Roman der *Massenpsychologie des Faschismus* von Wilhelm Reich (1933).

Rainers Ödipuskomplex als psychische Repräsentanz der patriarchalen Kleinfamilie, die inzestuösen Verstickungen in der Witkowski-Familie, Annas Mutismus als Reaktion auf die sexuelle Repression in der Familie, das Herauskehren der Familienehre durch den Vater Witkowski, das Motiv von Enge und Schmutz der Wohnverhältnisse, die Mutterfixierung und der Narzismus Rainers, die weibliche Reinheit als Ideologie bei völliger Perversion des realen Sexuallebens – das alles sind Thesen von Wilhelm Reich.<sup>40</sup>

Jelinek konstruiert ihre Figuren mit dem analytischen Arsenal von Reich, verwendet es aber unmarxistisch. An die Stelle der Revolution tritt die Revolte der Jugendlichen, und mit dieser falschen Alternative zum Marxismus setzt sich der Roman in seinem zentralen transtextuellen Bezug auseinander: in den Variationen des Existentialismus.

Für die Bezugnahme auf den Existentialismus war wahrscheinlich prägend, dass der Roman Ende der 50er Jahre spielt. Rainer kennt bereits das Stück *Die Besessenen* von Camus<sup>41</sup>, mit dem Marx verabschiedet werden sollte zugunsten von Dostojewski und Nietzsche. Schon damals waren die Franzosen (Sartre und Camus) die wichtigste Intellektuellenmode im deutschsprachigen Bereich. Anna scheint mit ihrer Bataille-Lektüre (sie liest ihn im Original) eine Brücke zu schlagen zw. den Moden der 50er und 80er Jahre. Schon im Titel *Die Ausgesperrten* bezieht sich Jelinek auf den Sartre der späten 50er Jahre: auf das Theaterstück *Die Eingeschlossenen*, das im Herbst 1959 in Paris uraufgeführt wurde und 1960 auf Deutsch erschienen ist. Den Titel *Die Eingeschlossenen* kennen nicht die Figuren des Romans, sondern nur die Verfasserin. Der Titel *Die Ausgesperrten* ist eine Inversion von Sartres Titel und enthält einen Hinweis darauf, wie der Roman zu lesen ist. Angespielt wird auf die Aussperrung als Arbeitgebermaßnahme gegen den Streik, und damit darauf, dass der Ausschluss von Rainer, Anna und Hans letztlich seine Gründe habe in den ökonomischen Strukturen und den kapitalistischen Besitzverhältnissen. Sophie als Repräsentantin der herrschenden Klasse praktiziert an den Vertretern des Kleinbürgertums und der Arbeiterschaft Ausschluss.<sup>42</sup>

Einen weiteren Bezug zu Sartre stellen *Die Ausgesperrten* durch den Bezug auf seinen frühen Roman *Zeit der Reife* her; den ersten des un abgeschlossenen Romanzyklus *Die Wege der Freiheit*. Diesmal wird der transtextuelle Bezug auf der Ebene der Romanfiguren explizit gemacht: „In der Zeit der Reife von Jean-Paul Sartre will einer seine Katzen ersäufen, und deshalb will man heute diese Katze ebenfalls ersäufen, obwohl auch diese Katze ein Recht auf ihre Existenz hat.“<sup>43</sup> Der Romantitel wird hier nicht unter Anführungszeichen gesetzt und damit deutlich gemacht, dass die Figuren *fiction* und *non-fiction*

<sup>40</sup> Ebd., S. 42.

<sup>41</sup> Siehe Jelinek 1989, S. 206.

<sup>42</sup> Janz 1993, S. 43.

<sup>43</sup> Jelinek 1989, S. 92.

miteinander verwechseln. Sie stellen in ihrem Leben Fiktionen nach und übersetzen philosophische Begriffe in pragmatisch objektsprachliche Bezeichnungen.

Es findet also auf höchst konfuse Art und Weise jene Vertauschung und Verwechslung von praxisbezogener Objektsprache und unveränderliche Bilder produzierender Metasprache statt, als die Roland Barthes die Funktionsweise von Trivialmythen beschrieben hat. Die Romanfiguren verwandeln den Existentialismus von Sartre und zunehmend auch den von Camus in ein verfügbares Bild.<sup>44</sup>

## 2.2. Zur Textstruktur

„Jelineks Romane erschließen sich [jedoch] nicht in erster Linie über den Inhalt, sondern vor allem über die sprachliche Gestaltung, wobei die Verarbeitung sprachlicher ‚Fertigteile‘ ein wichtiges Gestaltungsmittel darstellt.“ – so Müller-Dannhausen<sup>45</sup>, die in ihrem Essay *Die intertextuelle Verfahrensweise Elfriede Jelineks. Am Beispiel der Romane Die Kinder der Toten und Gier* die von Jelinek zitierten Sprichwörter, Redensarten und Sprachmuster (literarische Zitate und Liedertexte, Titel etc.) verarbeitet. Von Pfisters Modell der Skalierung von Intertextualität ausgehend, konzentriert sie sich auf das Kriterium der ‚Dialogizität‘, „das sich als semantische Spannung zwischen dem ursprünglichen und dem neuen Zusammenhang des vorgegebenen Textes oder Diskurssystems bezieht.“<sup>46</sup>

Auch der Roman *Die Ausgesperrten* zeugt – wie schon oben dargestellt – von „hoher intertextueller (oder mit Genette: transtextueller, Anm. – G. N.) Intensität“<sup>47</sup> und von hoher Potenz an Neologismen. (Jelinek versteht es ja meisterhaft, den präfabrizierten Konstruktionen der Sprache neue Qualitäten zu verleihen. Folgende Zitate sollen dies nahe legen: „Geld ist nicht unser Prinzip, flimmert Sophie, deren Eltern sehr viel davon haben, und die wohlstandsverwahrlost ist.“<sup>48</sup>, man „adamsäpfelt“<sup>49</sup>, ‚frau‘ „sanftet“<sup>50</sup>, eine Krawatte „schreit auf“<sup>51</sup>, jemand wird „blaufleckt“<sup>52</sup>, der einbeinige Zwillingssvater ist schlicht das „Einbein“) obwohl – man muss dies unbedingt betonen – die anderen Prosawerke von Jelinek viel intensiver davon Gebrauch machen. Jelinek geht den

<sup>44</sup> Janz 1993, S. 45.

<sup>45</sup> Müller-Dannhausen, Lea: Die intertextuelle Verfahrensweise Elfriede Jelineks. Am Beispiel der Romane *Die Kinder der Toten und Gier*. In: Nagelschmidt, Ilse / Hanke, Alexandra / Müller-Dannhausen, Lea / Schröter, Melani (Hg.): Zwischen Trivialität und Postmoderne. Literatur von Frauen in den 90er Jahren. Frankfurt am Main / Berlin / Bern / Bruxelles / New York / Oxford / Wien 2002, S. 185.

<sup>46</sup> Ebd., S. 185.

<sup>47</sup> Ebd., S. 206.

<sup>48</sup> Jelinek 1989, S. 9.

<sup>49</sup> Ebd., S. 257.

<sup>50</sup> Ebd., S. 256.

<sup>51</sup> Ebd., S. 252.

<sup>52</sup> Ebd., S. 203.

Weg, „[...] den man/frau mit dem Wort ‚karikierender Direktexpressionismus‘ umschreiben könnte.“<sup>53</sup>

In der Stil- und Formanalyse des ‚Literatur-*Ausgesperrten*-Textes‘ können wir von einer Ambiguität (Mehr-, Zweideutigkeit) ausgehen, die nicht nur die semantische Spannung zwischen dem ursprünglichen und dem neuen Zusammenhang des vorgegebenen Textes ausmacht, sondern aus der Metaphernbildung, sowie der verknüpften Syntax einerseits und den Ellipsen (Auslassungen) in der Erzählung und den Wiederholungen in Wort, Satz und Syntax andererseits besteht. Die daraus resultierende paradoxe Struktur bedeutet, dass eine Ambivalenz von Verknappung und Dehnung für den Stil und die Form des Werkes ausschlaggebend ist. Nach meiner Einschätzung ist der Text voller Spannung, aus der die intertextuelle (mit Genette: transtextuelle) und dialogische Qualität im Text erwächst und „die Erbschaft einer radikalen Avantgarde [...] ist, die die Konstruktion (auch die Konstruktion der Figuren, Anm. – G. N.) an die Stelle der Mimesis gesetzt hat.“<sup>54</sup>

Die Jelinek'sche Textkonstruktion hat eine vertikale und eine horizontale Richtung. Die Vermischung der beiden Richtungen produziert eine doppelte Ironie. Anspielungen, Wiederholungen erfüllen auf narrativer und struktureller Ebene die Aufgabe, die Verschiebung zu präsentieren. Die Verfahren der Verwirrung (zum Beispiel auch durch das Ausbeuten der präexistierenden Polysemie, des ständigen Perspektivenwechsels auch innerhalb eines Satzes) und Verzögerung führen die Unabgeschlossenheit und Ambiguität, durch die das Sujet gekennzeichnet ist, in der elliptischen Form der Erzählung aus. Hier sind die Motive der Verschiebung und der Anhäufung von Wiederholungen mit anderen stilistischen Verfahren kontrastiert, welche Verkürzungen (Verdichtungen) und Auslassungen im Satz ausdrücken und den Rhythmus bestimmen.

Wird Jelineks Sprachmusik, mit deren Großartigkeit die Schwedische Akademie 2004 den Literaturnobelpreis an Elfriede Jelinek begründete, so geboren? Der musikalische Schreibstil ist in der Jelinek-Forschung ein Stereotyp, aber das spezifisch Musikalische (wenngleich das Vorhandensein des Mediums Musik im Wortmedium durch eine formale Andersartigkeit wahrnehmbar) ist bislang noch nicht bestimmt worden.

[Die] Partizipation am Reich der Musik [erscheint] für Jelinek mehrfach kodiert: als persönliche Teilhabe, als Thema, als Bauprinzip, als motivische Klammer, als Titel- und Textallusion, als Struktur analogie und als parallele Artikulationsform, die in Aufgabenstellung und Kompositionstechnik viele Berührungspunkte aufweist.<sup>55</sup>

In *Theater der Zeit* äußerte sich Jelinek über ihre Intention wie folgt:

Das in fremden Zungen reden, so wie der Heilige Geist als Zunge über den Köpfen der Gläubigen schwebt, das verwende ich im Theater eigentlich immer, um den Sprachduk-

<sup>53</sup> Schmid, Georg: Das Schwerverbrechen der Fünfzigerjahre. In: Christa, Gürtler (Hg.): Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek. Frankfurt am Main: Neue Kritik 1990, S. 50.

<sup>54</sup> Schmidt-Dengler, Wendelin: Bruchlinien. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990. Salzburg / Wien: Residenz 1995, S. 460.

<sup>55</sup> Fuchs 2003, S. 173.

tus zu brechen in verschiedene Sprachmelodien und Sprachrhythmen, weil ich mit Sprache immer eher kompositorisch umgehe. Das ist wie bei einem Musikstück mit verschiedenen Stimmen, die enggeführt werden oder dann auch im Krebs oder gespiegelt vorkommen. Es ist im Grunde ein kontrapunktisches Sprachgeflecht, das ich versuche zu erzeugen.<sup>56</sup>

Die Korrelation von Elementen der Dehnung mit solchen der Verdichtung erzeugt im Bachtin'schen Sinne eine „Überlagerung von Textebenen“ (Lachmann), die man auch eine Poetik des Kontrapunktes nennen kann. Der Kontrapunkt markiert eine Stilfigur und einen intertextuellen Bezug zwischen den Elementen. Die kontrapunktische Interaktion ist in Bezug auf die hervortretende „semantische Differenz“ den Konzepten von Intertextualität und Karnevalisierung vergleichbar, wie sie bei Lachmann beschrieben sind. „Die Interaktion der Texte, ihre Intertextualität wird aber innerhalb des Textes als ‚Konflikt‘ ausgetragen [...]“.<sup>57</sup> Dieser Konflikt, in dem sich bei Bachtin die Konzeption „gegenkultureller Funktion – der Karnevalsliteratur – konkretisiert“<sup>58</sup>, vermittelt den Gedanken der Dialogizität und der Ambivalenz.

Der Roman hat eine kontrapunktische Montageform, die laut Eisenstein die dynamische Form des Films ist. Unter der „Dramaturgie der Film-Form“ hat Eisenstein das Prinzip der Dynamisierung und des Konflikts als die beiden Grundvoraussetzungen einer Montage verstanden, deren Kompositionsform der visuelle Kontrapunkt ist. Die Montage entsteht aus einem Zusammenprall, und zwar, „wie in der japanischen Hieroglyphik, wo zwei selbständige ideographische Zeichen (Bildausschnitte) nebeneinandergestellt zu einem Begriff explodieren.“<sup>59</sup> Eine „zwischenbildausschnittliche Konfliktmontage“<sup>60</sup> setzt demnach die Trennung der Elemente voraus, die dialektisch in einem Bildausschnitt verkettet werden. Sie können einen visuellen und akustischen Kontrapunkt bilden, wenn der Konflikt aus der Nicht-Übereinstimmung zwischen graphischen, räumlichen, rhythmischen usw. Merkmalen hervorgeht. Bei dem „visuell-tonalen Kontrapunkt“ handelt es sich um den „Konflikt zwischen optischem und akustischem Erleben“<sup>61</sup> und nicht um das Phänomen einer Verschmelzung von nebeneinander gereihten Elementen. Ein Kontrapunkt bezeichnet nicht bloß das Resultat einer Kontiguitätsbeziehung von Elementen, sondern setzt die Dynamisierung eines Konflikts zu einem Zusammenprall in der Montage voraus. „Meiner Einsicht nach ist aber Montage nicht ein aus aufeinanderfolgenden Stücken zusammengesetzter Gedanke, sondern ein Gedanke“ – so Eisenstein.<sup>62</sup> Auch die Montage kann also vertikal und horizontal sein.

<sup>56</sup> Zit. nach Fuchs, ebd., S. 182.

<sup>57</sup> Lachmann, Renate: *Gedächtnis und Literatur in der russischen Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990, S. 71.

<sup>58</sup> Ebd., S. 71.

<sup>59</sup> Eisenstein, Sergej M.: *Dramaturgie der Filmform*. In: Ders.: *Schriften*. Bd. 3. Hg. von H. J. Schlegel. München: C. Hanser Verlag 1975, S. 205.

<sup>60</sup> Ebd., S. 209.

<sup>61</sup> Ebd., S. 210.

<sup>62</sup> Ebd., S. 210.

Der Zusammenprall, den Eisenstein auch als einen Punkt bezeichnet, impliziert auf der syntagmatischen Ebene die Tendenz zur Simultanisierung, wie sie von Hansen-Löve für die Montagetechnik der Wort- und Bildavantgarde nachgewiesen ist. Mit Hoffmann können wir behaupten, dass Jelineks ironische Verstellung immer ein Umstellen ist: Zitate werden aus ihrem Kontext gehoben, in eine neue Umgebung eingebaut. Wie bei jedem Umzug geht manches verloren und manches gerät in Unordnung, Buchstaben werden vertauscht, Worte und Wörter verdreht, manchmal verirren sich die Buchstaben auch, wie das folgende Zitat nahe legt: „Die Natur hat die Tendenz, in Unbelebtheit zu versinken [...]“<sup>63</sup> Jeder kennt die von Jelinek verdrehte, berühmte Formel der Naturalisten: „Die Kunst hat die Tendenz, wieder die Natur zu sein.“ Es stellt sich die Frage, ob das Musikalische der Jelinek'schen Sprache auch hier ertappbar ist? Diese trans-textuelle Erscheinung stellt eine vertikale Schichtung, nämlich eine vertikale Montage, dar. Die horizontale Montage repräsentieren Wortverbindungen, Sätze, in denen zwei nicht zusammengehörige Elemente nebeneinander gestellt und zu einer Einheit werden: „Du sollst wieder Bergsteigen als Bergsonaten.“<sup>64</sup> Hoffmanns Überlegungen zur Sprache von Jelinek scheinen meine obige Argumentation zu unterstützen. „Diese Sprache besteht hauptsächlich aus Brüchen, aus a priori nicht zusammenpassenden Sprachregistern, in denen das Triviale und das Erhabene ständig aufeinanderprallen.“<sup>65</sup> Diese Brüche können als Kontrapunkte aufgefasst werden, die intermediale Korrelationen ermöglichen. Diese Montageartigkeit ist eindeutig *filmisch*: eindeutig ‚jelinekisch‘.

Hoffmann nennt Jelineks Sprache – wie schon kurz angedeutet – „depraviert“:

die Lust am Entstellen, Verdrehen, Zerstückeln, die Lust am Zerschneiden, am Zerlegen, am Montieren, die Lust am Buchstaben, an der willkürlichen Trennung von Signifikat und Signifikant, die Lust am Umprägen, an der innovierenden Textpraxis. Unter „depravierter“ Sprache ist die Lust an der Sprache zu verstehen [...]“<sup>66</sup>

Wollte man ihre Sätze – man muß sich in diesem Fall an kleinere Texteinheiten halten –, mit einem Bild aus den bildenden Künsten vergleichen, dann drängt sich das Bild eines Mobiles auf. Ein Mobile, an dem Bekanntes, Unbekanntes, Deplaziertes, Überraschendes hängt (das ist die Technik der Kollision, Anm. – G. N.), das sich ständig bewegt und ständig darauf abzielt, sich einer endgültigen Sinnkonstitution zu entziehen, und trotzdem ein Ganzes bildet: Sprachflächen und Sprachregister werden gegeneinander ausgespielt. Mal stoßen sie frontal aufeinander, mal fliegen sie ineinander, wie ein Wort das andere ergibt. Manche Übergänge sind vom Rhythmus diktiert, manche durch einen ruckartigen Wechsel vom *sensus allegoris* zum *sensus litteraris*, manche durch eine arbiträre Entstellung, gefälschte Etymologien. Wollte man die Verfahren katalogisieren, so würde man feststellen, daß Elfriede Jelineks Schreibweise wesentlich mehr der klassischen Rhetorik verdankt, als der experimentelle Charakter ihrer Texte auf den ersten Blick vermuten lassen könnte.<sup>67</sup>

<sup>63</sup> Jelinek 1989, S. 54.

<sup>64</sup> Ebd., S. 118.

<sup>65</sup> Hoffmann 1999, S. 158.

<sup>66</sup> Ebd., S. 159.

<sup>67</sup> Ebd., S. 159.

„Sprachfetzen aus den verschiedensten Bereichen halten den Text zusammen, der sich als wahre Fundgrube einer gescheiterten Kultur entpuppt.“<sup>68</sup> Die dem Bereich der Literatur entnommene Formel: „Kunst hat die Tendenz, wieder die Natur zu sein“ und deren Erklärung mit dem realistisch gemalten Pferd und den Kritzeleien eines Jungen wird in einer völlig verfremdeten Form zu Rainers Gedanken:

Die Natur hat die Tendenz, in Unbelebtheit zu versinken, denkt Rainer, wir helfen ihr nur dabei nach. Gleich richtet er das auf einem Notizzettel Sophie aus, welche gerade Pferdesilhouetten in ihr Ringheft kritzelt. Sie hält nichts von Unbelebtheit, viel mehr von sportiver Belebung.<sup>69</sup>

Jelineks eingangs geschilderte Selbstbetroffenheit artikuliert sich am prägnantesten an einer von ihrem Eigenzitat behangenen, intertextuellen Stelle, wo sich Jelinek mit Rainer zu identifizieren scheint, indem sie ihr im Gedichtband *ende* erschienenen Gedicht *verachtung* zitiert. In *Die Ausgesperrten* heißt es:

In dem Gedicht verachtet Rainer alle fetten Leute, angepatzt mit dicken Ringen, die nichts als Geldverdienen im Sinn haben. Solche Leute hat er allerdings noch nie aus der Nähe gesehen. Sophies Vater ist eher schlank und drahtig. Ein Sportmensch auch er. Rainer würde nicht gerne den Vater der Frau, die er liebt, verachten, fein, daß er es nicht muß. Das Bild der dicken Ringe, die weiße Finger anpatzen, hat er aus dem Expressionismus, der vergeben und vergessen ist. Er verachtet sie alle, Ausflüglerfett, Karyatiden im Frack [...] <sup>70</sup>

Die kleinbürgerliche Verhältnisse, Alltagsfaschismus, Österreich wie es isst (Hervorhebung von mir, G. N.) verachtende, daran gebundene Delegierte Österreichs scheint an dieser Stelle den geldverdienende, fette Leute verachtenden Rainer (quasi ein Bestandteil ihres Ich) zu verachten, was vielleicht ja auch eine Selbstverachtung darstellt, die in *Die Klavierspielerin* zugespitzt wird.

---

<sup>68</sup> Ebd., S. 167.

<sup>69</sup> Jelinek 1989, S. 52.

<sup>70</sup> Ebd., S. 107–108.